

Aguas aéreas

El ala del sombrero

David Huerta

Una de las clases de literatura más amenas, quiero creer, es la dedicada a enseñar a los alumnos la existencia y el funcionamiento de las metáforas lexicalizadas. (También se llaman “metáforas fósiles”). Ese doble término, “metáforas lexicalizadas”, puede comenzar a explicarse de la siguiente manera: hay cosas sin nombre propio, pero nos referimos a ellas con precisión —una precisión metafórica, debe decirse cuanto antes—, sin dejar la mínima sombra de duda. Los ejemplos han de ponerse, también, de inmediato: “el ala del sombrero”, “la falda de la montaña”, “el pie de la página”, “la solapa del libro”. No hace falta sino una reflexión diminuta para descubrir este hecho asombroso: “el ala del sombrero” designa un objeto *sin nombre propio*, al cual nos referimos por medio de una metáfora; lo mismo se puede afirmar de los demás ejemplos.

“El ala del sombrero” es una metáfora con todas las de la ley: según cierto esquema para explicar cómo funcionan las metáforas (dos círculos interpenetrados, uno perteneciente a cierto orden de cosas, el otro a una zona diferente de la experiencia comunicativa), el sombrero (primer círculo) es un objeto del guardarropa y el ala (segundo círculo) es un objeto de la zoología; esos círculos se tocan y se meten uno en el otro: ahí, en esa curiosa lenteja donde se unen y se comunican los círculos, surge la metáfora, en este caso, una imagen inteligible, comprensible, clara. En esa lenteja ocurre un fenómeno llamado “*co-posesión de semas*”, designación un poco intimidante; pero hasta allá no llegaremos. (“Lenteja”: metáfora de mi invención, para describir la zona de contacto de aquellos círculos, imagen puesta aquí con toda intención).

El ala del sombrero no se llama, digamos, *‘binulinò*; se llama “ala del sombrero”.



Rafael, *Triunfo de Galatea* (detalle), 1511

Es una metáfora lexicalizada; forma parte, con pleno derecho, de un inventario inmenso de expresiones conocidas al alcance de cualquier inteligencia dotada de un acervo lingüístico funcional, utilizable. Con el vocablo “lexicalizada” nos referimos a su pertenencia a un acervo común de palabras y frases: el patrimonio de lo inteligible, un enorme tesoro léxico y fraseológico. Bien mirado, como se dijo ya, el ala del sombrero no tiene nombre propio; o mejor dicho, su nombre es una metáfora de esas, con ese nombre técnico, “lexicalizadas”, conocido por los expertos, y puesto a la consideración de los estudiantes por el maestro de literatura, en el curso de esa clase.

Las metáforas, entonces, sigue la explicación, no pertenecen exclusivamente al dominio de la poesía, de la literatura, de las formulaciones intencionadas o expresivas, de la estética de las artes verbales. Pertenecen a la lengua, al idioma, al funcionamiento interno —y también externo, manifiesto— del lenguaje. Veamos los otros ejemplos.

“La falda de la montaña” combina una prenda de vestir con una presencia geológica; “el pie de la página” mezcla la anatomía con la tipografía; “la solapa del libro” es un cruce de la sastrería con el noble oficio de la

encuadernación. En todo ello cada disciplina conserva su autonomía, y sólo donde se toca con el otro dominio engendra un sentido nuevo, designa un objeto singular. Adviértase cómo en estos últimos tres ejemplos nos acercamos a esos objetos principalísimos de la cultura: los libros, las páginas impresas. Hay muchas expresiones semejantes en esos territorios de tinta y de papel: “las columnas de la página”, “las letras capitulares”, “las cornisas de las planas”, “la portada del volumen”.

No pensamos ni analizamos esas expresiones por una razón muy sencilla: son parte de un instrumental eficaz —con eso nos basta: sirven para entendernos—, y en esa medida no solicitan una atención especial, una observación crítica. Pero en una clase de literatura esa atención y las observaciones de ese tipo son la sangre misma del trabajo del maestro; en este caso —y, estoy convencido, en todos los demás— la participación de los estudiantes es fundamental, necesaria, indispensable.

“Piensen cómo se han elaborado, a lo largo de siglos, esas expresiones, esas frases”, dice el maestro. Si los estudiantes lo hacen —eso: pensar— se abren ante sus ojos perspectivas insólitas ante el lenguaje.

No cuesta mucho conjeturar cómo fueron las cosas, cuando, ante un sombrero, dos hablantes quisieron ponerse de acuerdo. Uno debió decir: “Esta parte no sé cómo se llama, pero me recuerda un ‘ala’, ¿no te parece?”, y el otro repuso: “Sí, eso parece”. “Estamos de acuerdo, entonces”, y a partir de ese momento feliz ya no tuvieron necesidad de explicaciones engorrosas, como ésta: “Me refiero a esa parte del sombrero similar a un ala, como las alas de los pájaros”; dicho de otra manera: la metáfora resultante de ese diálogo conjetural fue sencillamente “el ala del sombrero”. Con el paso del tiempo, siglos en verdad, desde la primera época sombreruda, fue arraigando, lentamente, pero con toda la firmeza necesaria, la metáfora, síntesis de ese intercambio imaginado líneas arriba. Es decir, la metáfora originaria se lexicalizó; pasó a formar parte de las frases comunes. Cuando hubo aviones (*aviónave*, haga usted, lector, las consideraciones pertinentes), ocurrió algo semejante. Antes aún, los “aleros” de las casas —es decir, el nombre de esa parte de las casas, carente de nombre propio— pasaron a llamarse así.

He escrito “síntesis” al referirme a esa metáfora. Sin duda, la metáfora simplifica, condensa significados, al enlazarlos en una cifra sinóptica de palabras. No confundamos, empero, ese rasgo de la fuerza sintética de las metáforas con otro hecho, origen de muchos malos entendidos ante la poesía: los poetas, se dice, suelen escribir textos breves, a diferencia de los prosistas —los novelistas, por ejemplo—, pródigos y palabreros. Un lector de poesía podría mostrar, sin buscar mucho en los estantes de su biblioteca, poemas larguísima, de lectura exigente, en donde abundan esas síntesis en contextos mucho mayores. La brevedad poética es otro asunto; la síntesis metafórica es un rasgo de poemas cortos o largos, por igual. Otro asunto es valorar, en cada caso, la eficacia comunicativa expresiva de cada metáfora.

Conviene, desde luego, y no nada más en esa clase acerca de las metáforas lexicalizadas, tener a la mano libros de consulta. Uno de ellos, el valioso *Diccionario de retórica y poética* de la admirable maestra Helena Beristáin; otro puede ser el *Pequeño Larousse* o bien un manual enciclopédico solvente y de fácil acceso; otro más, el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, de Joan

Corominas (idealmente, sería mejor la edición completa, en seis tomos). No hace muchos años, descubrí para mi eterno gozo y continua edificación, los trabajos de un sabio mexicano, autor de libros preciosos: Guido Gómez de Silva, espejo de lexicógrafos. De él son estas dos obras: el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, con muchos datos faltantes en la obra de Corominas; el extraordinario *Diccionario internacional de literatura y gramática*. Libros de consulta todos ellos, desde luego; pero también libros-libros, de lectura deliciosa.

Me aparto un poco de las alas de los sombreros y los brazos de los sillones para abordar algunas nociones acerca de las otras metáforas, las más conocidas (o eso creemos): las de la poesía.

La maestra Helena Beristáin se mete de lleno en las metáforas literarias en el artículo correspondiente de su diccionario; la entrada tiene casi siete nutridas páginas, sin desperdicio. Ahí pone un ejemplo nerudiano de metáfora poética, no lexicalizada, no común; sino excepcional, artística, auténticamente original:

... en la cadera clara de la costa.

El verso puede leerse en el libro *Las piedras del cielo* (1970), en el apartado XII, y su contexto, contra lo imaginable, no es erótico, sino escritural o escriturario, totalmente animista, prosopopéyico; es una variante de ese fenómeno llamado “falacia patética” por la crítica de lengua inglesa; la frase fue amonedaada por John Ruskin.

El enunciado es la millonésima prueba de la maestría prosódica de Neruda; podría ponerse como ejemplo de perfecto endecasílabo con acentos en las sílabas cuarta, sexta y décima (el tipo se denomina “sáfico”).

A pesar de su carácter técnico, las explicaciones de la maestra Beristáin no reprimen un genuino y saludable entusiasmo ante la poesía; prueba de ello es este pasaje de su artículo, en donde analiza las implicaciones de la metáfora de Neruda; en ésta, advierte la maestra, puede descubrirse algo extraordinario:

... [una] dimensión planetaria, enormidad geográfica; de donde la metáfora (visual) ofrece la imagen de una geografía entrañable, de carne, de humanidad, de fertilidad o capacidad genética: la costa tiene cadera, tiene la capacidad humana de generar vida, aumentada a dimensiones continentales, terráqueas.

Las aliteraciones contribuyen al relieve expresivo, material, sensible, de la imagen. ¿No advértimos una misma cadencia rítmica en los sonidos de las oclusivas iniciales en “cadera”, “clara”, “costa”, en diversas posiciones, junto a consonantes o vocales diferentes? La armazón del verso es sorprendente; su articulación, en el juego de las vocales y las consonantes, le confiere una sonoridad excepcional. Parecen éstos meros elogios entusiastas del talento formal de Pablo Neruda. Son elogios, desde luego, pero no son gratuitos ni arbitrarios. Quien esté dispuesto a examinar de cerca ese verso, o a escucharlo con atención, coincidirá con el contenido o la intención de esos elogios.

Una de mis favoritas, entre las innumerables metáforas lexicalizadas, es la sola palabra “remordimiento”, muy llamativa, muy sonora, de indudable peso moral y de largos alcances psicológicos.

Imaginemos a un individuo en el trance de recordar un acto culpable u ominoso; quiero decir: un acto cometido por él mismo (a nadie, me temo, la costará trabajo ponerse en ese papel). Debemos suponer a esa persona dotada de una mínima conciencia del bien y del mal; también, de la conciencia de la distinción decisiva, profunda, entre uno y otro: “eso está mal, eso está bien; el bien y el mal son diferentes por estas y esas otras razones”. Debemos imaginar, además, una mínima solvencia moral en esa persona en trance de recordar su acto culpable: el bien es lo correcto, lo recomendable, lo virtuoso, aun lo cristiano, si se quiere. (Hay mucho por decir en torno al verbo “recordar”, en el contexto de las metáforas lexicalizadas, pero eso nos apartaría levemente del tema).

Si conseguimos llevar a buen puerto esta imaginación inicial, no nos costará ningún trabajo advertir cómo ese recuerdo atormen-

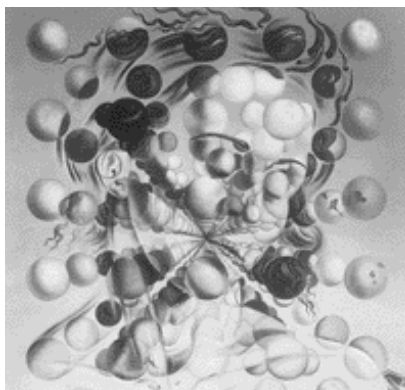
ta a esa persona, a ese individuo: le “muerde” la conciencia. Ocurre, además, esto: no lo recuerda así nada más, de pasada, o una sola vez; lo recuerda con insistencia: entonces el recuerdo lo vuelve a “morder”, lo “remuerde” (el prefijo re- indica esa repetición). Eso es, ni más ni menos, *el remordimiento*. Diremos del remordimiento algo semejante a lo afirmado por Lope de Vega del amor: “quien lo probó, lo sabe”.

Otro nombre para designar a las metáforas lexicalizadas es el erizado “catacresis”, palabra técnica. Parece casi una descripción de orden patológico o clínico: “tiene usted en el hígado una catacresis del tamaño de una manzana”. Pero es parte del instrumental del análisis retórico, aun cuando un poco en desuso, como indica la maestra Beristáin.

Las metáforas, entonces, no son un asunto exclusivo de la poesía, de los poetas, de ese mundo especializado de las composiciones líricas. Están presentes, y funcionando todo el tiempo, en lo dicho por cualquiera de nosotros prácticamente todos los días.

* * *

El poder sintético o sinóptico de la imaginación metafórica no responde a un principio de economía del esfuerzo; al contrario. Ante el hallazgo de una metáfora eficaz, nuestra imaginación “reconstruye” —a veces de modo instantáneo, a veces con una módica demora— los pasos dados por el poeta para presentarnos el resultado de su voluntad artística. Las comparaciones una y otra vez utilizadas en una buena porción de la poesía lírica de todos los tiempos son lugares comunes y, como tales, han sufrido un desgaste enorme. Pensemos en las metáforas para



Dalí, *Galatea de las esferas*, 1952

describir la belleza femenina: ojos como estrellas, labios de coral, dientes de perla. La criatura así descrita tiene algo de “archimboldesco”, un poco ridículo, si lo pensamos con cuidado. Se convirtieron en elogios convencionales, en formas fijas del encomio lírico. Dejaron de funcionar, al revés de las metáforas lexicalizadas, tan útiles y eficaces siempre.

Veamos cómo un poeta genial pudo renovar esos recursos. En la estrofa XIII del *Polifema*, Luis de Góngora se ocupa de la belleza de la ninfa marina Galatea y escribe lo siguiente acerca de sus ojos:

Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.

En cuanto reflexionamos un poco, nos damos cuenta de lo hecho por el poeta: ha invertido los términos convencionales de la comparación. No dice: “los ojos de la ninfa son como estrellas”, sino, literalmente, “sus estrellas son ojos”. Esos ojos están en un plumaje blanco: ¿plumas, plumaje? Sí: Góngora habla aquí de la cola desplegada de un pavo real; pero de un pájaro completamente blanco; ha combinado sintéticamente la blancura de la piel de Galatea con la hermosura del plumaje del pavón o pavo real. Los redondeles —a menudo dorados, negros y verdes— de ese plumaje son aquí sólo dorados, resplandecientes.

La metáfora está sostenida por varios movimientos imaginativos y retóricos simultáneos: ojos, estrellas, plumaje, todos y cada uno de ellos combinados. Como es una ninfa del mar, se piensa en la posibilidad de compararla con una presencia oceánica (la neptuniana “roca de cristal”); pero se deja un poco aparte la posibilidad de esa comparación con el “si” condicional: es mejor seguir con la comparación planteada, con el pavón, ave emblemática de la diosa Juno. Pero si esto último es verdad, ¿entonces cómo Góngora se ha equivocado atribuyéndole el pavón a Venus, cuyas aves acompañantes son los cisnes?

La respuesta consiste en la operación llamada “trueque de atributos”: Galatea es tan bella, en su blancura divina, como un pavón de Venus, si los hubiera, o, correspon-

dientemente, con un cisne de Juno, también si los hubiera: en la imaginación de lector, al trocarse los atributos (las aves) de las diosas, aparecen la belleza y la gallardía de las diosas, gallardía y belleza sintetizadas, y como potenciadas, en la figura cegadora de la ninfa. La metáfora inicial era la comparación invertida a partir de la imagen común (“ojos como estrellas”); esa inversión creó un animal fantástico: un blanco pavo real, con sus rodela doradas y luminosas. Un paso más fue la invocación a la mitología: Juno, Venus, Neptuno, el hábitat de la ninfa.

Complicado, ¿verdad? Góngora no es un poeta fácil, desde luego; pero es el mejor de cuantos han escrito en nuestro idioma. (Y no comento los increíbles valores prosódicos, rítmicos, de versificación, puestos en acción en el *Polifema*, parte también, indudablemente, de este pasaje... y de toda la obra de Góngora).

Las metáforas gongorinas nos llevan a otro plano del lenguaje, estricta y rigurosa mente poético. En el terreno de la imaginación metafórica, nadie lo ha superado.

Una nota necesarísima: sin los grandes gongoristas de nuestro tiempo, sería muy difícil el desentrañamiento de esas supermetáforas, rasgo esencial de la poesía de don Luis de Góngora. Pongo aquí los nombres de algunos de esos maestros: Dámaso Alonso, Robert Jammes, Alexander Parker, Antonio Alatorre, Antonio Carreira, José María Micó.

Los comentaristas del siglo XVII, algunos amigos personales de don Luis de Góngora, colaboraron con los gongoristas modernos en un trabajo hecho “a través de los siglos”. Entre esos españoles ilustrados y poco reconocidos de hace cuatrocientos años debe mencionarse a García de Salcedo Coronel, José Pellicer, Pedro Díaz de Rivas, Andrés Cuesta, Martín Vázquez Siruela.

Es hermoso, emocionante, conmovedor, y no exagero —hablo, claro, de mi experiencia como lector—, comprobar esa extraña pero eficaz colaboración entre sabios del siglo XVII, del XX y del XXI. Todos ellos merecerían de sobra un respetuoso *don*, lleno de admiración, antepuesto a sus nombres; pero, aquí, ese *don* sólo aparece, por una decisión consciente y razonada, junto al nombre del inmenso poeta de Andalucía, maestro de sor Juana Inés de la Cruz. ■